

〈死の舞踏〉を踊る人々

―秋田雨雀と表現主義演劇―

1

中 沢 弥

関東大震災をはさんだ一九二一年から一九二七年にかけては、秋田雨雀がもつとも表現主義に接近をはかった時期であった。藤田龍雄『秋田雨雀研究』（津軽書房 一九七二・八）は、この期間を「戦闘の時代」と位置づけている。その理由について藤田氏は、雨雀がフェビアン協会をはじめとするさまざまな団体の仕事に参画し、各地での講演旅行を積極的に行なうとともに、戯曲作品では権力に対する抗議と闘いを続けたことを挙げている。その抗議と闘いの姿勢を支えたのが表現主義の手法であった。とりわけ、関東大震災後に起きた朝鮮人殺害に対する憤激の一篇「骸骨の舞跳」（『演劇新潮』一九二四・四）は、それゆえに掲載誌が発売禁止となるという災厄に遭っている。

「骸骨の舞跳」は、東京近郊の駅に設置された救護テントの中が舞台である。テントの中にも、朝鮮人が火を付けて回るなどのうわさが伝わってきている。震災で娘と孫を失ったという老人は、汽車の音にも怯えるような状態で、そうし

たうわさを聞くと激しく動揺する。それに対してテントで一緒になった一人の青年は、うわさが虚偽であり、デマに惑わされて朝鮮人を殺害する日本人に絶望していることを語る。故郷の青森に帰る途中だというこの青年は、青森県の黒石出身の雨雀とも重なるが、老人に向かって「絶望」を語りながら、日本人に対する希望を捨てたわけではないと言う。その後二組の訪問者が、テントにやってくる。最初は救援の品物を携えた貴婦人である。指輪をして着飾った貴婦人を見て、青年は「ものを呉れる人の心持ちも醜いものですね」と老人に向かってつぶやく。しばらく間を置いてやって来たのが、十人の自警団員たちである。彼らは、朝鮮人らしい若い男を追ってきて、看護婦の静止を振り切ってテントの中の搜索を開始する。

自警団員たちの恰好はというと、在郷軍人の服装から陣羽織や学生服まで実にまちまちである。蔵から出てきたのであろうか？ 甲冑を着て抜刀した男がリーダーになっている。こうした奇妙な服装は、貴婦人の盛装と照応しているだろう。貴婦人の硬直した態度に対して、旧弊な思考に捕らわれ明確な自己を持たない烏合の衆として自警団員の実体をあらわに示している。

テントに入った団員たちは、やがて青年の背後にうずくまっている若い男を見つけだして問い詰める。青年は団員の行為を非難し、彼らに捜査の権利は無いという。甲冑をまとったリーダーは、自分たちは「国家に対する赤誠で働いている」と主張する。青年は、罪のない朝鮮人を擁護し、自警団員を生命の無い操り人形であり、骸骨だ、と叫ぶ。武器を持って迫ろうとする団員たちは、青年の「化石しろ」という号令のもとに動かなくなる。次いで「骸骨よ、踊り出せ！」の声を合図に舞台は暗転し、再び明かりが点くと十人の自警団員は十体の骸骨に変わっていて、呼びかけに応じて踊り始める。死者（犠牲者）の笑い声とともに骸骨の踊りは止む。

前述したようにこの作品によって初出誌の「演劇新潮」は発禁になり、単行本『骸骨の舞跳』（叢文閣 一九二五・二）

収録のテキストでは「朝鮮人」を含む部分がごとく伏せ字になっている。その一方で、後に『秋田雨雀氏戯曲三編』としてエスペラント語訳が刊行されている（日本エスペラント学会 一九二七・十、未見）。

「骸骨の舞跳」というタイトルは、いうまでもなく結末で登場する骸骨たちの踊りを指している。雨雀の指定では、十体の骸骨は、自警団員を演じた役者がそのまま演じても良いし、また別の十人の役者が演じても良いことになっている。いずれにしても、この場面では、化石した自警団員から骸骨への早変わりが要求されているだろう。

骸骨が踊り出すというアイディアについては、ドイツ表現主義を代表するエルンスト・トラーの処女戯曲「転変」（一九一九）があつて、すでに黒田礼二による翻訳があつた（「解放」一九二一・八、九）。「骸骨の舞跳」は、「変転」から示唆を受けているほか、青年の主張する「新しい人類」の概念とともに、トラーの諸作品の影響下に書かれたことは佐相勉氏⁽²⁾が指摘する通りである。

さらに自警団員と対決する青年の、死を賭けて戦う姿勢や演説における絶叫——ただしヒロイズムにはならないようにという作者の注記がある——などに表現主義の特徴があらわれている。もともと、自警団員を化石化させ、骸骨の踊りを操る青年には、神のような力が与えられている。本来ならば青年の反抗は、捨て身の行為に他ならず、自警団員たちに抹殺されてもおかしくない。しかし、青年は、雨雀自身の怒りを形象化したような存在で、その意味では他の登場人物を超越している。劇中の人物でありながら、それをはみ出してしまふ青年は、舞台と観客の関係をとらえ直す仕掛けともなっているだろう。具体的にいえば、青年の主張は作者の主張であるとともに、観客の気持ちの代弁として機能し、結末で骸骨たちを操るのは青年でもあり観客でもあるという関係を築き上げるのである。また、自警団員たちの甲冑や軍服といった異装は、彼らの空虚な内実を物語っているだが、仮面や衣裳を用いるのは表現主義戯曲の手法でもあった。

このように「骸骨の舞跳」は、表現主義の様式にならう部分が多く含まれているが、舞台装置に関しては、「立体派風の舞台装置を可とする。所謂マヴォ式の試みも面白いであらう」という指定がなされている。

「マヴォ」とは、いうまでもなく一九二三年の六月に村山知義・柳瀬正夢らによつて結成された前衛芸術家のグループのことである。マヴォのグループは、七月二十八日から八月三日まで浅草・伝法院で第一回の展覧会を開いている。この時展示されたのは絵画作品であるが、マヴォのグループ自体はポスターから舞台装置、建築設計まで幅広く請け負うことを創立時に宣言していた。

表現主義演劇における舞台装置としては、村山知義が担当した築地小劇場の「朝から夜中まで」の舞台装置が有名だが、これは一九二四年の十二月のことで「骸骨の舞跳」よりも後のことになる。村山知義の舞台装置の仕事に比べてほとんど知られてはいないが、同じマヴォのメンバーである柳瀬正夢が、秋田雨雀の先駆座にも参加して舞台装置を担当していた。先駆座は、中村屋の相馬愛蔵宅にあった土蔵を改造した劇場を本拠にした劇団である。一九二三年四月に第一次試演を行い、雨雀の「手投弾」、ストリンドベリ「火あそび」を上演し、いずれも正夢が舞台装置を担当した。ちなみに単行本『骸骨の舞跳』の装幀を担当したのも正夢であり、表紙には、直線を主体にした線描のなかにいくつかの骸骨をあしらっているとともに、「骸骨の舞跳」のうち「骸」の字だけ別の行にしたり、「秋田雨雀著」の「著」の字が横を向いているなどの遊びもみられる。また同様に骸骨をあしらった扉絵も担当した。

さて、問題となるのは「骸骨の舞跳」の舞台装置であるが、実際に上演されたわけではないので雨雀がどのようなものを考えていたのかは分からない。しかし、以上のような柳瀬正夢との関係を考えてみると、「マヴォ式」という言葉の中には、正夢が舞台装置を担当する可能性を雨雀が念頭に置いていたと考えてよいだろう。そこで大いに参考になるのが先駆座の「手投弾」の舞台装置で、こちらは正夢のスケッチと舞台写真が残されている。⁽³⁾

なかでも室内の場面のための舞台装置は、ドアや窓が斜めに傾いていたりして明らかにドイツ表現主義の映画「カリガリ博士」(監督ロベルト・ヴィーネ 一九一九)のセットの影響を受けている。当日の舞台写真でもその変形したドアや窓は確認できるが、スケッチではドアや窓の斜線に平行するかたちで壁自体が傾斜しているような線が引かれている。さすがにそこまで凝った装置を作ること(空間的にも、資金的にも)難しかったのか、実際の舞台では壁は垂直に立っているようである。別のスケッチには、ギザギザの電光や尖った火花などが描かれていて、これらも「カリガリ博士」で用いられた装飾に類似している。

「手投弾」(「解放」一九三三・一)は、結婚を拒否された青年が手投弾で相手の家族を道連れに爆死するという事件を扱っている。実際の事件の場面は演じられることなく、青年の死をほめかす手紙を受け取ってあわてる家族たちを中心にした場面と、事件後に駆けつけた警官や事件の解明のために呼ばれた精神病学者と野次馬を交えた会話の場面で構成されている。青年の行為を病理として扱う姿勢に、精神病院を舞台にした「カリガリ博士」との共通性がうかがわれ、正夢の舞台装置が「カリガリ博士」風だった理由もわかる。雨雀は、一九二二年十二月二七日に「カリガリ博士」を見たことを日記に記しており、カリガリ風の正夢の装置も雨雀のアイディアによるものだったかも知れない。ちなみに正夢は、一九二三年の五月から映画会社の日活向島のファン向け雑誌「向島」の編集者になり、「カリガリ博士」に刺激されて作られた日本版表現主義映画「血と霊」(監督 溝口健二)の撮影現場を訪れて取材もしている⁽⁵⁾。

その後正夢は、マヴォの結成に参加し、村山知義の影響もあってか、一九二五年六月の金子洋文作「洗濯屋と詩人」では構成派ふうの舞台装置を設計している。もともと正夢の舞台装置は、作例も少なく、その流れを追うのは困難といえど困難ではある。しかし、「骸骨の舞跳」が仮設のテントの中という狭い空間を舞台としていることや、骸骨の踊りをクライマックスにしていることなどから類推すれば、「骸骨の舞跳」も「手投弾」で試みられた「カリガリ博士」風の舞

台装置を雨雀が念頭に置いていた可能性は高いと考えられる。「マヴォ式」という言葉とならんで「立体派風の舞台装置」とあるのも「カリガリ博士」を思い起こさせる。

2

「骸骨の舞跳」の舞台装置については、とりあえず仮説を述べるにとどめておいて、さらに末尾の骸骨の踊りについて考えていきたい。いうまでもなく、この骸骨の舞い踊りは、中世のヨーロッパに現われた「死の舞踏」(ダンス・マカブル)をかたどっている。「死の舞踏」とは、骸骨で表現された〈死者〉と生者が手を取り合って踊る様子を描くもので、中世末期の終末観を表現する芸術的モチーフの一つである。最初は、教会や墓地の壁に描かれていたが、後に銅版画として民衆の間に広まり、ハンス・ホルバイン(一四九七―一五四三)の一連の作品はもつとも有名である。骸骨と対峙する生者には、王や教皇をはじめとして貴賤・男女を問わずさまざまな階層の人物が描かれ、死のものと平等を指し示す。この「死の舞踏」の表象は、二〇世紀に入っても持続的に絵画やそれ以外の分野で取り上げられ、特にドイツ語圏ではその数も多い。⁽⁶⁾ ストリンドベリの戯曲「死の舞踏」(一九〇〇年)は、世紀末を彩る作品だが、夫婦の危機を描いたこの作品では、表題ともなっている「死の舞踏」は比喩的な意味しか持っていない。それに対して、図像としての「死の舞踏」を積極的に取り上げたのは、ドイツ表現主義の画家たちであった。動機としては、第一次世界大戦での悲惨な体験や反ファシズムの運動との結びつきなどが挙げられる。そもそも外部の形態よりも魂の表出に描写の中心を定めた表現主義にあって、表皮をはぎ取られてむき出しになった骸骨は格好の素材だった。絵画のみならず、「骸骨の舞跳」が手本にしたトラー「転変」も含めて、「死の舞踏」のモチーフは表現主義と深く結びつく。もちろん、そこでは中世の「死

の舞踏」が持っていた宗教性ははるかに後退し、舞踏する姿にあらわれる運動性が主題となる。

雨雀の「骸骨の舞跳」でみれば、「死の舞踏」のイメージは、青年の台詞にある「卑劣なる祖先崇拜の虚偽と／英雄主義と／民族主義と／の仮面をはぎとつて／醜い骸骨の舞跳をおどらせよ」という言葉に明確なように、自警団員の武装と虚飾を取り去るためのものであったことが分かる。しかもそれは単に、朝鮮人虐殺に走った日本人の罪を自警団員たちに負わせることで終わるものではなかった。自警団員としての衣装を取り去った彼らは、骸骨となつて踊りだす。「この魂のない醜い潜在の黴を払ひ落せ！」というセリフは、この舞踏がさらに人間性の深い本質にたどり着くためのものであったことをわれわれに気づかせる。それは虐殺を一部の人間の責任にするのではなく、日本人の問題として扱おうとする重要なモチーフと関わっている。ワルツから「死の幻想曲」、そして別れの輪舞曲で骸骨が消えるまでの——青年の号令と音楽だけで構成されたクライマックスは、その意味で重要である。

死者の踊りというアイディアは、「骸骨の舞跳」に先だつて「アスパラガス」（『早稲田文学』一九二三・一）の中に出てくる。もつとも喜劇と題された「アスパラガス」は、一人の作家を主人公に、その作家が若い女性から恋の告白を受けたと勘違いしたことから起こるコメディである。そうしたメイン・ストーリーとは場違いと思えるほど、唐突に「死の舞踏」はあらわれる。つまり恋の悩みで原稿を書けない作家が、その場でまかせて語った作品案に死んだ人物がよみがえつて舞踏をするという話が登場するのである。「地上神曲」と題されたその話は、「つまり死んだ人間が蘇生つて来て舞踊をしたり、御馳走を食べたりするといふ筋で、そのまた給仕人はその死人達を殺した、大臣や裁判官や死刑執行人などだから面白いよ」といったものである。甦つてきた死者が殺された者たちであり、その死は「大臣や裁判官や死刑執行人」によるものだといふからには、彼らは明らかに思想犯であり、大逆事件の犠牲者を含めて政治的に抹殺された人々であることは間違いない。「骸骨の舞跳」では、骸骨たちの踊りに対して舞台の両袖から死者たちの笑い声が

聞えてくるようになっていく。笑うのはもちろん虐殺の犠牲となった人々である。雨雀における「死の舞踏」は、いわば無実の罪に泣く犠牲者たちと結びついて発想されていることが分かる。

「アスパラガス」に戻れば、この「地上神曲」という作品は、「小説でも戯曲でも、詩でもないやうな新しい形式」で書かれるのだという。これはもちろん言い訳に困った人物の口からでまかせなのだが、全く無根拠なものでもなかった。「骸骨の舞跳」のクライマックスが青年の号令と音楽とで構成されていることは先に述べたが、「骸骨の舞跳」の直後に書かれた「幼児の殺戮時代」(「我観」一九二四・四)は、全編にわたって音楽と舞踊とによって構成されたものである。舞台には十三人の子供たちが登場し、独唱から合唱になり、輪舞を踊る。次いで、十三人の母親たちの合唱があり、二人の黒衣の女が舞台を横切った後で、十三人の兵士が登場し子供たちを虐殺する。その後、母親たちは子供たちの死骸の周りを乱舞し、再び合唱となる。結局、舞台上で歌わないのは、子供たちの不幸を予言する黒衣の女たちだけで、兵士たちも合唱しながら殺戮を行なうのである。

雨雀は、「幼児の殺戮時代」を野外劇として執筆した。オーケストラをバックに子供たちや母親役・兵士役の男女が、歌い踊る。その合間に短いセリフのやりとりがある。このように、雨雀は従来の演劇の枠をはみ出し、音楽やダンスとの融合をはかる作品を書いている。「アスパラガス」の作家の言葉は、全くのでまかせというわけではなかった。

そもそも、表現主義芸術は、こうした総合を目指す傾向が強い。舞台装置が注目されるのもその一面である。「幼児の殺戮時代」は野外劇なので、背景などがあるわけではない。子供たちはそれぞれ草むらや小山の影から登場するようになっているが、自然の地形や草木を背景として取り込もうとしているところに舞台装置そのものをとらえ直そうとする意識があるだろう。そして自然の中で、人物たちは、自由に歌い、踊るのである。

このように、表現主義時代の雨雀は、舞台背景と役者との関係を問い直すとともに、音楽や舞踊を演劇に結び付ける。

そうした試みは、一九一六年に山田耕筈が小山内薫らと結成した「新劇場」のグループでも試みられていた。山田はそれを「舞踊詩」と名付け、自ら作曲・振付を担当して、石井漠が舞台で踊った。「新劇場」の活動については、すでに別稿⁽⁷⁾で触れたことがあるので省略し、ここでは、山田耕筈とともに表現主義を日本に紹介した斎藤佳三の活動についてみていこう。斎藤佳三は、映画「カリガリ博士」に影響されて表現派映画の脚本試作「濡らせしは何ゆえ」を一九二一年三月の「活動画報」に発表している。これは文字どおりの試作で、映画化されずに終わったが、翌年三月の石井漠新作発表会では、自作の表現派舞踊「円光は人に見えず」を発表した（有楽座 一九二二・三・十五〜十七）。その台本は残されて⁽⁸⁾いないが、斎藤自身による梗概がその文章に見える。

舞台は牢屋の中である。手錠をされた殺人犯が看守とともに登場し、死刑囚は牢獄に取り残される。牢獄の小さな窓から星が見える。囚人の目にはそれが天国に見え始め、美女の舞踊が差しはさまれる。そこへ小さな魔物が登場して、「若しもお前が彼処へ行きたいならば、連れて行つてやろう」と言う。その言葉によって牢獄内は樂園となり、逆に窓の景色は陰惨なものに変わる。ここで暗転。

再び舞台が明るくなると、囚人は元の牢獄内にいる。朝になり看守・教戒師らが白衣を持ってやってきて、囚人に白衣を渡すが彼は動こうとしない。その頭には円光があらわれるが看守らには見えない。白衣を着ようとする囚人に力づくで白衣を着せると、囚人は神のような姿になり、誰も手を出すことができなくなる。

以上のようなものであり、前半における牢獄と樂園の反転があり、後半では死刑囚の頭に円光があらわれ、彼は神のような存在となる。もとより簡単な梗概で、死刑囚は、殺人者らしいがどのような理由で罪を犯したかはわからない。罪とはいっても象徴的なものであろう。最後の神のような姿には、「若しも汝等の内に過去及将来にわたり何等の邪念を有せずと信ずる者は縛れ」という心持が含まれているとされるように、いかなる意味においても罪を犯したという意

識のないものだけが人を裁けるといのがテーマのようである。

斎藤佳三は、こうした梗概をもとに曲を作り、さらに衣装・背景を担当し、石井漠が死刑囚を踊った。衣装や背景も表現主義風のものであったという。もともと斎藤は、音楽学校で山田耕筰と知り合ったのちに、志望を変えて東京美術学校図案科に入学している。その後一九一三年にドイツへ留学して、先に留学中だった山田耕筰と再会。山田と連れだって表現主義の拠点だったデア・シュトルム画廊に出入りしたという人物である。衣装や背景はもちろん本職のうちだが、音楽を学んだ経験から作曲も担当している。同時に上演された「道成寺の幻想」でも、道成寺伝説に材を取った石井漠の粗案をもとに、やはり作曲・衣装・背景を担当した。

「円光は人に見えず」での斎藤佳三の果たした役割をみると、実際の踊り手以外はすべて彼が担当している。石井漠の踊りだけが突出するのではなく、音楽や衣装・背景も含めたトータルな芸術として発想されていることは明らかである。ここになのは、演劇的なセリフのみである。斎藤佳三が、これはパントマイムのようなものと言っているように、「何等の邪念を有せずと信ずる者は縛れ」というのは、囚人の心持ちということであって、実際の舞台で語られるものではなかった。先程のストーリー自体、石井漠らの踊りと音楽などから読みとるべきもので、観客の前に明確に提出されるわけではない。

秋田雨雀の「幼児の殺戮時代」は、音楽、舞踊にセリフを取り入れたものとして理解できる。さらに「牢獄の誕生」(『週刊朝日』一九二四・四・五)で、パントマイムを取り入れていることも注目される。部分的ではあるが、舞台にもつけられたカーテンが開いて、看守に手荒い扱いを受ける囚人や、演説に集まる群衆の姿をパントマイムで見せるよう指示がある。セリフを介さないことによって、逆に役者の身体の動きから意味を読みとろうとする観客の注視を要求する演出である。いや、観客だけではなく、舞台上の人物もこのパントマイムを見つめるということで、舞台上にさらに

別のフレームを付け加えることにもなっている。このように、表現主義時代の秋田雨雀は、音楽や舞踊、さらにはパントマイムの技法を取り入れることで、舞台という制約を破ろうとしていた。ちなみに「円光は人に見えず」を上演した一九二三年の暮れにヨーロッパに旅立った石井漠は、一九二五年四月にドイツから帰国した。その歓迎会に雨雀は出席している。

注

(1) 雨雀は、土崎にいて震災の報を知る。故郷の黒石にいったん戻ってから上京。九月四日に出発し、深夜二時頃に赤羽に着き、小学校で一泊する。六日、雑司ヶ谷の自宅に着く。七日には自警団員に交番まで同行を求められたという。十六日頃、大杉栄の死を知り、難を避けて故郷へ。十月下旬まで過ごす。戯曲「骸骨の舞跳」は、一九二四年の一月十五日に脱稿している。

(2) 佐相勉氏『一九二三 溝口健二「血と霊」』(筑摩書房 一九九一・一二)

(3) 武蔵野美術大学美術資料図書館の所蔵。「柳瀬正夢展」(二〇〇〇・一) 愛媛県立美術館ほか) 図録の cat. no. IV-1 から五と八。

(4) 秋田雨雀の日記には、一九二二年十二月二七日に「カリガリ博士」を見たことが「早稲田の活動で「カリガリ博士」をみた。おもしろい。よほど学術的な興味がある。」という文章で記されている。

(5) 柳瀬正夢の日記には主演の江口千代子の写真を撮った記述があるが、特にセットについての言及はない(「柳瀬正夢研究 I」一九九三・五)。

(6) エヴァ・シュースター「二〇世紀の死の舞踏」(「死の舞踏展」図録 国立西洋美術館 二〇〇〇)

(7) 中沢弥「劇場のユートピアへ新劇場」と舞踊詩、そしてラジオ」(「日本文学」二〇〇一・一一)

(8) 斎藤佳三「近代舞踊と私の新作に就て」(「中央美術」一九二二・三)